DUBUFFET CHEZ LE PHILOSOPHE

Je m'honore d'être de ces Québécois qui ont eu Mikel Dufrenne sur leur jury de thèse, il y a de cela un siècle et demi. Sa présence me fut d'un grand réconfort, car, malgré mes efforts, je n'avais pas réussi à rencontrer mon patron de thèse, Bernard Teyssèdre pour ne pas le nommer, avant la soutenance et je n'attendais rien de bon de Monsieur Philippe Jullian, spécialiste du symbolisme et de la décadence, sur mon jury.

Cette thèse portait sur "les personnages dans l'oeuvre de Jean Dubuffet de 1943 à 1952". Et c'est en me reportant à ce lointain passé que m'est venu l'idée de la présente communication. J'aimerais prendre occasion des célébrations d'aujourd'hui pour tenter de cerner le lieu où les itinéraires intellectuels de Dubuffet et de Mikel Dufrenne se croisent, ne serait-ce qu'en moi, pour la durée d'une conférence. Car, après tout, il se peut que ce rapprochement n'intéresse ni Dufrenne, ni Dubuffet, d'autant plus que dans le cas de ce dernier, il est probablement en Enfer, à l'heure qu'il est, et a d'autres chats à fouetter.

Dubuffet aimait à se dire philosophe, tout en se déclarant adversaire des systèmes et des idées. Ainsi, il déclarait à Max Loreau en 1962 : "...je crois avoir une tournure d'esprit philosophique, une espèce de manie de philosopher partout. Mais fragmentairement, dans des demi-abstractions"[1]. Par contre, il avouait à Jacques Berne son incapacité croissante à "supporter les idées"[2] et lui lançait le motto "Guerre aux idées", ~~lui écrivait-il encore~~ lançait-à une autre occasion[3]. ~~Cela culminant~~ Cette attitude culminait dans ce passage de sa fameuse conférence de Chicago :

> Les idées élaborées ne m'apparaissent pas comme la meilleure part de la fonction humaine. Elles me semblent plutôt un degré affaibli du processus mental : un plan où les mécanismes mentaux parviennent appauvris, une espèce de croûte externe

due au refroidissement. Les idées sont comme une vapeur qui se change en eau en touchant le plan de la raison et de la logique. Je ne crois pas que le meilleur de la fonction mentale se trouve à ce niveau des idées...[4]

Pour Dubuffet, en effet, le "meilleur de la fonction mentale" se trouve à l'autre bout du système, là où l'eau bouille, là où le magma s'agite et la lave s'apprête à jaillir. A un niveau où les formes ne sont pas encore nées et où les sons n'ont pas encore de sens. Si Dubuffet ~~est~~ a été philosophe, il aura été un philosophe qui aura pris le parti exclusif de la création, et ~~de la~~ de l'invention, jusqu'à avoir voulu ruiner dans ses fondements tout l'appareil restreignant de la culture.

À s'en tenir à ce seul énoncé, il me semble que l'on pourrait lui ~~retrouver dans quelques~~ trouver quelques échos dans la pensée de Mikel Dufrenne. Ce dernier s'est en effet constamment fait le défenseur de ces zones "sauvages" capables d'échapper à l'emprise de l'idéologie dominante : ces

> ...par quelques taches ou tracés nous énonçons plus de choses qu'en énonçant des idées; des faisceaux de choses simultanées, des lambeaux entiers de matière vivante que nous transportons sans analyse, des paquets reçus tout ficelés et livrés tels tout chaud sans défaire les ficelles[6].

Autrement dit, ce que le peintre perdrait au plan de l'analyse, il le gagnerait à celui de l'évocation du réel. Faut-il conclure qu'il se trouve à énoncer plus de choses que le penseur abstrait, comme le dit Dubuffet ? qu'en somme, il se trouverait à gagner sur les deux tableaux : tant en force d'évocation qu'en quantité d'informations ? Il est permis d'en douter et de proposer au contraire que c'est précisément parce que le peintre renonce à l'analyse et donc à la quantité de l'information qu'il peut évoquer le réel plus efficacement et recréer quelque chose des conditions de la perception commune. Il me semble d'ailleurs que l'on en a une claire illustration dans la série de tableaux à laquelle Dubuffet travaillait au moment de sa rencontre avec Braque. Il s'agit de sa fameuse série de Portraits.

Par définition, un portrait doit compter sur une certaine quantité d'informations, autrement il rate la ressemblance avec son modèle. Mais, il est également certain que ce ne sont pas les portraits qui accumulent le plus d'informations sur leurs modèles qui sont les plus efficaces...comme la consultation de n'importe quel album de photographies de famille en convaincra sans peine l'auditoire

Aussi, dans cette série de Portraits, Dubuffet se réclamant de ces hautes époques où la ressemblance ne paraissait pas nécessaire à l'effigie des princes, pensa pouvoir faire le portrait de ses amis et connaissances sans se soucier de les faire trop ressemblants. Les traits distinctifs retenus sont non seulement peu nombreux, mais

pas forcément "bien" choisis, à s'en tenir au seul critère de la vérisimilitude.

> Il me semblait qu'en dépersonnalisant mes modèles, en les transportant sur un plan très général d'élémentaire figure humaine, j'aidais à déclencher, pour l'usager de la peinture, je ne sais quels mécanismes d'imagination ou de suscitation, augmentant beaucoup le pouvoir de l'effigie[7].

C'est donc à la condition d'"énoncer" moins de choses sur ses modèles que Dubuffet arrivait à leur donner plus de présence. Dans la mesure où l'effet de réel est fonction de l'effet de présence, il pouvait par ailleurs conclure que le peintre avait meilleure prise sur la réalité que le penseur abstrait.

Je ne sais si Dufrenne le suivrait sur ce point ? S'accorderait-il avec Dubuffet pour proclamer que le penseur abstrait qui manipule des mots, cherche à définir ses modèles, à les classer, à les distinguer les uns des autres, à moins de prise sur la réalité ? Chose certaine, il a rappellé la primauté du donné sur le langage qui sert à l'exprimer.

> ...que le langage découpe le réel, qu'il l'ordonne, qu'il puisse le déformer jusqu'à l'irréaliser, n'interdit pas, et présuppose au contraire, que quelque chose soit d'abord -ou en même temps si l'on veut - donné[8].

Dufrenne en était alors à discuter le concept d'idéologie, son souci principal étant d'en marquer les limites. Dans la mesure où l'idéologie relève toute entière du langage, il n'était pas inutile de rappeller que le langage est second par rapport au donné ~~idéologique~~ dont il est l'expression. Au moins de ce point de vue, on serait autorisé à parler de la primauté du non-verbal sur le verbal et

dans la mesure où la peinture est un moyen non-verbal d'expression, à sa primauté sur le langage.

Mais, Dubuffet ne s'en tient pas à cette seule affirmation. Il avance que non seulement la peinture est la meilleure façon d'appréhender la réalité objective, mais est aussi la meilleure façon d'avoir prise sur les choses dans leur statut mental, sur les choses telles qu'elles existent dans l'esprit.

> Les signes de la peinture sont beaucoup plus proches [que les mots] des objets eux-mêmes (...). C'est pourquoi elle permet d'aller beaucoup plus loin que ne peuvent le faire les mots dans l'approche des choses et leur évocation. La peinture peut aussi à volonté et cela est très remarquable, évoquer les choses plus ou moins; je veux dire :

avec plus ou moins de présence. A tous degrés entre être et ne pas être (...). Elle se prête, je l'ai dit, bien mieux que les mots, à traduire la pensée aux différents stades de celle-ci, y compris les plus bas niveaux (ceux où la pensée est proche de sa naissance) les degrés souterrains des jaillissements mentaux[9].

La vieille ambition surréaliste de refléter "le fonctionnement réel de la pensée", comme disait Breton dans le premier Manifeste[10] se réaliserait moins dans la libre "association" des mots obtenus par l'"écriture automatique", que par la peinture capable non seulement d'évoquer plusieurs choses en même temps (et non en succession comme dans un texte) mais, aussi bien, de refléter le réel à divers degrés d'abstraction.

J'ai souvent éprouvé que le terme d'art abstrait, si affectionné actuellement par les intellectuels, résulte souvent d'une attention insuffisante donnée à ce clavier des degrés progressifs de généralisation duquel peut jouer l'art comme en joue constamment la pensée humaine. La démarche d'un artiste qui entend figurer un objet très particulier, très individualisé, disons par exemple le crak vainqueur du dernier derby, est sans doute un peu moins abstraite que lorsqu'il entend représenter seulement un quadrupède indéterminé, ou, à plus forte raison, quand il veut évoquer seulement (...) du corporel, de l'existant, sans que la nature propre en soit du tout particularisée. Entre ces deux extrêmes il y a tout un ample registre de progressives généralisations qui est continu et il ne serait pas légitime de considérer qu'à un point ou l'autre de ce registre la démarche doit changer

> de nom et, de figurative, devenir abstraite. On trouve ce même clavier dans le fonctionnement de toute pensée et il ne viendrait pas pour cela à l'esprit d'en tirer argument pour en conclure à deux fonctionnements différents de la pensée suivant qu'elle s'attache à un objet particulier ou à une notion plus conceptualisée[11].

Passons sur la définition de l'art abstrait véhiculée par un tel texte. Dubuffet, comme tous les peintres néo-figuratifs, n'arrive pas à concevoir un art qui ~~tournerait le dos à la représentation~~ ne soit pas représentatif. S'il est "abstrait", c'est qu'il représente quelque chose de moins familier ou de moins évident... Ne retenons que l'idée de plus ou moins grande généralisation dans la représenattion des êtres et l'affirmation que coexistent dans l'esprit des représentaions à des degrés divers de généralisation.

D

Ces réflexions avaient été inspirées à Dubuffet par un cas d'art brut : "le lambris de Clément", ~~léger~~ bas-relief sculpté par un certain Clément, un malheureux ~~que sa famille~~ qu'on avait fait interné parce qu'il avait tenté de mettre le feu à la maison familiale à l'aide d'un paquet de billets de banque qui représentaient toutes les économies de la famille ! Réputé violent, Clément fut mis en cellules durant deux ans après avoir tenté une douzaine de fois de s'évader de l'asile. "Les cellules où [les patients] les plus rebelles étaient verrouillés étaient fort petites et lambrissées de bois. C'est le revêtement de son étroite geôle que Clément ouvragea entièrement", durant la majeure partie des deux ans que durèrent son incarcération. D'où le nom de "lambris de Clément" choisi par Dubuffet pour désigner l'oeuvre qui est maintenant conservée au Foyer de l'art brut, à Lausanne.

Cloisonné en petits panneaux de 18 x 14 cm, le lambris a été sculpté

à l'aide de manches de cuillère aiguisés en les frottant sur une pierre ou à l'aide de tessons de faience. Sur 189 panneaux, 93 sont ornés de personnages, représentant chaque fois un homme debout, très schématisé "dont les deux pieds nus présentent des orteilles bien visibles. La bouche, avec ses deux rangées de dents, y est aussi l'objet d'un soin particulier. Mais ce qui est très saisissant est que cette effigie humaine change d'un panneau à l'autre; sa schématisation n'est jamais deux fois la même; le choix des tracés directeurs qui la déterminent varie constamment, comme si ce choix, dont le caractère constamment inventif impressionne, était à chaque fois remis en question dans le but d'obtenir une meilleure (ou en tout cas différente) solution. Tout à l'opposé donc d'un art de forme stéréotypée ~~11~~ [12]".

Avec le lambris de Clément nous serions donc en pleine invention, en pleine créativité. A l'opposé des "formes stéréotypées". Certes, mais ce "degré zéro" de la convention est-il pour autant le signe d'une grande liberté, comme semble l'impliquer Dubuffet qui parle de "choix" et de "remise en question" ? A vrai dire, les figures sculptées de Clément sont moins abstraites qu'indéterminées, moins générales que ~~mal~~ in définies. Si elles ne se répètent jamais ce n'est pas ~~moins~~ parce qu'elles témoignent d'une volonté perverse de détruire la forme, ~~que parce~~ mais plutôt parce qu'elles manquent ~~la forme~~ la à chaque fois. En réalité, c'est l'absence totale de conventions qui les condamne au balbutiement, comme E.H. Gombrich l'a démontré si souvent.

> The forms of art, ancient and modern, are not duplications of what artist has in mind any more than they are duplications of what he sees in the outer world. In both cases they are renderings within an acquired medium, a medium grown up trough tradition and skill - that of the artist and that of the beholder[13].

Paradoxalement, c'est cette même absence de conventions et d'habileté qui empêchait Clément de sentir la platitude d'un motif comme la rosette qu'il a répété sur 88 des 189 panneaux de son lambris. Dubuffet avait raison de noter qu'il n'offre aucun intérêt, mais il ne pouvait porter ce jugement de valeur qu'au nom d'une tradition qui valorisait autant la diversité que l'unité de l'ornement.

Enfin, Dubuffet a défendu la peinture non seulement comme le lieu de la meilleure prise sur le réel, objectif ou mental, mais comme le lieu par excellence de l'exploration de l'irréel.

Dans un texte de janvier 1963 devant servir de préface à la présentation de ses peintures du cycle de "Paris Circus", Dubuffet annonçait un "radical changement d'humeur" dans le développement de ses travaux.

> C'est l'irréel maintenant qui m'enchante; j'ai un appétit de non-vrai, de fausse vie, d'anti-monde; mes travaux sont lancés sur la voie de l'irréalisme[14].

Mais c'est évidemment dans le grand cycle de l'Hourloupe que cette attitude sera surtout affirmée chez Dubuffet.

> Peut-être (...) y a-t-il des peintres qui visent à reproduire ce qu'ils voient mais c'est alors activité qui s'explique mal : s'ils le voient, ils sont comblés, et pourquoi dès lors se donnent-ils tant de peine ? Pour le faire voir aux autres ? c'est bien de la bonté. La peinture me semble privée d'intérêt quand il ne s'agit pas au contraire de se donner des spectacles que le peintre <u>désire voir</u> et qu'il n'a d'autre chance de rencontrer qu'en les constituant lui-même. Le peintre, en somme, tout à l'opposé de peindre ce qu'il voit, comme le lui prête certain public mal informé, n'a de bonne raison qu'à peindre ce qu'il ne voit pas mais qu'il aspire à voir[15].

En disant que le peintre peint essentiellement ce qu'il "désire voir", Dubuffet n'est-il pas bien près de la notion d'"utopie" avancée par Dufrenne au début des années soixante dix ? Il y a cependant une nuance et d'importance. L'"utopie" envisagée par Dubuffet, si c'est bien de cela dont il s'agit, n'a pas de dimensions sociales. Elle serait bien plutôt le fait d'un seul individu ~~bien~~ tout à fait indifférent au bien être de la collectivité. "Certains peintres" ajoute aussitôt Dubuffet, mais le pluriel ne doit pas faire illusion ici : il ne parle qu'en son nom, "se donnent pour but de montrer (se montrer) des choses qui n'existent pas, dont ils ne songent pas le moins du monde à prétendre qu'elles ont d'autre fondement que leur bon plaisir, et qu'ils se régalent à inventer pour le seul agrément de se donner des spectacles - des fêtes[16]". ~~Ne trouvez-vous~~ N'est-ce pas pas que cela ressemble un peu au spectacle des grandes eaux de Versailles que Louis XIV se donnait à lui-même au son de la musique de Lulli et sans autres témoins ?

J'ai dit au début que je voulais cerner l'endroit où les itinéraires de Dubuffet et de Dufrenne se recoupaient. Cela impliquait que je puisse m'intéressé aussi au lieu où ils se séparaient. Je crois que nous y sommes. Il y a dans Dufrenne un souci, disons-le, un amour du peuple que l'on ne trouve pas dans Dubuffet. Ce qui les sépare en réalité, c'est toute la distance qui sépare ~~l'esprit révolutionnaire~~ la subversion de la ~~simple subversion~~ perversion. Car nous n'y trompons pas. Le discours politique de Dubuffet qui tient le discours de l'"anti-culture" n'est pas vraiment un discours de gauche. La libération qu'il réclame n'est pas celle du pauvre qui n'a rien ; c'est celle du riche qui a trop et qui aimerait bien vivre à la sauvage, aller nu et se nourrir de racines. "Seuls ne protègent pas le réel ceux que le réel protège, qui peuvent en jouir

à l'abri du besoin, quand ils sont rassasiés des jeux du discours[17]", <u>dixit Magister</u> Dufrenne qui n'aurait pu mieux dire ~~et qui~~ en me permettant de clore mon discours sur une moralité.

François-Marc Gagnon

Université de Montréal.

Notes

1. Dubuffet à Max Loreau, 2 octobre 1962 dans H. Damisch, Prospectus et tous écrits suivants, Paris, Gallimard, 1967, vol. II, pp. 367-368. Nous nous réfererons pour la suite au recueil d'Hubert Damisch sous le sigle ECR. I ou II.

2. Dubuffet à Jacques Berne, 6 mai 1948 dans ECR. II, p. 262.

3. Dubuffet à Jacques Berne, 28 juillet 1949 dans ECR. II, p. 289.

4. Positions anticulturelles, dans ECR. I, pp. 94 - 100. Il s'agit de la version française du texte de la conférence donnée en anglais le 20 décembre 1951 au Art Institute de Chicago.

5. Mikel Dufrenne, Art et politique, 10/18, Paris, 1974, p. 44.

6. Dubuffet à Jacques Berne, 16 décembre 1946, dans ECR. II, p. 243.

7. J. Dubuffet, Notes du peintre dans G. Limbour, L'art brut de Jean Dubuffet..., N.Y., 1953, p. 91.

8. Mikel Dufrenne, op. cit., ibid.

9. Positions anticulturelles, déjà cité, dans ECR. I, pp. 99-100.

10. André Breton, Manifestes du surréalisme, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1962, p. 40.

11. Jean Dubuffet, "Lambris sculpté de Clément", Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1er fascicule, Paris, 1964, p. 92.

12. Id.

13. E.H. Gombrich, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Londres, Phaidon Press, (1960), 1972, p. 314

14. ECR. II, p. 188

15. "Foire aux mirages", dans ECR. II, p. 190.

16. Id., pp. 190-191.

17. Op. cit., p. 45.